

LiLi

Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik

Herausgegeben von

**Helmut Kreuzer · Wolfgang Klein
Rul Gunzenhäuser · Wolfgang Haubrichs**

Beirat:

Norbert Altenhofer, Frankfurt / Gerhard Augst, Siegen / Alois Brandstetter, Klagenfurt / Lubomir Doležal, Toronto / Hans Eggers, Saarbrücken / Hans Dieter Erlinger, Siegen / Thomas Finkenstaedt, Augsburg / Heikki J. Hakkarainen, Helsinki / Peter U. Hohendahl, St. Louis / Alois Jedlicka, Prag / Dieter Kartschoke, Hannover / Solomon Marcus, Bukarest / Dieter Mehl, Bonn / Sebastian Neumeister, Siegen / Hansjörg Neuschäfer, Saarbrücken / Wolfgang Raible, Siegen / Walter Röll, Trier / Hans Ludwig Scheel, Saarbrücken / Armin Staats, Siegen / Gabriele Stein, Siegen.

Heft 27/28
Semiotik



Vandenhoeck & Ruprecht · Göttingen

Semiotik

Anwendungen in der Literatur- und Textwissenschaft

Herausgeber dieses Heftes:

Rul Gunzenhäuser



Vandenhoeck & Ruprecht · Göttingen

Adressen der Herausgeber

Prof. Dr. Helmut Kreuzer, Gesamthochschule Siegen, Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaften, 59 Siegen 21

Prof. Dr. Rul Gunzenhäuser, Institut für Informatik der Universität Stuttgart, 7 Stuttgart

Prof. Dr. Wolfgang Klein, Deutsches Seminar der Universität Frankfurt, 6 Frankfurt/M.

Prof. Dr. Wolfgang Haubrichs, Universität des Saarlandes, Fachrichtung 8.1 – Germanistik, 6600 Saarbrücken

Adressen der Autoren

Prof. Dr. Max Bense, Institut für Philosophie und Wissenschaftstheorie der Universität Stuttgart, Badbrunnenstr. 21, 7000 Stuttgart 50

Dr. Peter Cassirer, Institut für nordische Sprachen der Universität Göteborg, Viktor Rydbergsgatan 24, 41253 Göteborg

Dr. Achim Eschbach/Wendelin Rader, Arbeitsgruppe Semiotik Aachen, Maria-Theresia-Allee 29, 5100 Aachen

Dr. Kathinka Huebner, Sonnenbühl 43, 7000 Stuttgart 70

Prof. Dr. Rolf Klopfer, Lehrstuhl Romanistik III, Universität, Schloß, 6800 Mannheim

Prof. Dr. Hans-Heinrich Lieb, Fachbereich Germanistik der FU Berlin, Habelschwerdter Allee 45, 1000 Berlin 33

Dr. Winfried Nöth, Ruhr-Universität Bochum, Englisch Seminar, Universitätsstraße 150, 4630 Bochum 1

Dr. Burghard Rieger, Germanistisches Institut der RWTH Aachen/Institut für mathematisch-empirische Systemforschung (MESY), Heerlener Str. 30, 5100 Aachen

Prof. Dr. Kaspar H. Spinner, Organisationseinheit 02 Sprache und Literatur der Gesamthochschule Kassel, Weidlingstr. 9, 3500 Kassel

Werner Thoma, Grenzhöferstr. 75, 6803 Edingen

Dr. Jutta Wermke, Fachbereich 3/Fach Germanistik an der Gesamthochschule Duisburg

Gefördert aus Mitteln der Gesamthochschule Siegen

Die Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi) erscheint viermal jährlich. Bestellungen durch jede Buchhandlung oder beim Verlag. Preis dieses Jahrgangs im Abonnement 64,— DM, für Studenten (gegen Vorlage einer Bescheinigung) 42,— DM. Abbestellungen können nur zum Ende eines Jahrgangs erfolgen. Einzelheft 19,— DM, Doppelheft 36,— DM. Preisänderungen vorbehalten. Preise früherer Jahrgänge und Hefte auf Anfrage.
Die in der Zeitschrift veröffentlichten Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Alle Verlagsrechte sind vorbehalten. Der Verlag erlaubt jedoch allgemein die Vervielfältigung zu innerbetrieblichen Zwecken, wenn jede vervielfältigte Seite mit einer Wertmarke der Verwertungsgesellschaft Wissenschaft (6 Frankfurt/Main, Großer Hirschgraben 17–21) nach dem jeweils geltenden Tarif versehen wird.

© 1977 by Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen
Umschlaggestaltung Gabi und Uwe Rückert. Satz: Fotosatz Tutte, Salzweg-Passau
Druck und Bindung: Verlagsdruckerei E. Rieder, Schrobenehausen
Printed in Germany

Totalitätsanspruch des poetischen Zeichens?

Semiotische Klärung und didaktische Konsequenzen

1. Problemstellung

Poetischen Texten kommt nach verbreiteter Ansicht von Literaturwissenschaftlern, Pädagogen und Liebhabern ein Totalitätsanspruch zu: das dichterische Werk stelle ein vollkommenes, geschlossenes Ganzes, einen Mikrokosmos dar, es zeige im Besonderen das umfassend Allgemeine, es spreche den Leser als ganzen Menschen an, in ihm spiegle sich die Gesamtheit einer Zeit wider – so und ähnlich lauten die immer wieder variierten Formulierungen. Mit diesem Totalitätsanspruch wird zugleich die höhere Weihe oder, moderner formuliert, die besondere Relevanz begründet, die den poetischen Text auszeichne; verständlich, daß in solcher Sicht der literarischen Bildung in Unterricht und Reifeprüfung eine hervorragende Rolle zukommen muß! Leider bleibt jedoch die Rede vom Totalitätsanspruch der Dichtung, in bloßer Behauptung oder emphatischer Bekräftigung verharrend, meistens wenig ausgewiesen; deshalb hat sich ihr gegenüber in den letzten Jahren immer mehr ein Unbehagen artikuliert und ein Ideologieverdacht entwickelt. Kann heute – diese Frage soll für die folgenden Ausführungen leitend sein – überhaupt noch in begründeter Weise von Totalität im Zusammenhang mit poetischen Texten die Rede sein?

Die Tradition des poetischen Totalitätsbegriffs reicht weit zurück. Schon in der Antike klingt er an, wenn Aristoteles in seiner *Poetik* vom „geschlossenen Ganzen“ spricht, das die dramatische und die epische Handlung bilden sollen (Kap. 8 u. 23), und die Dichtung für bedeutender als die Geschichtsschreibung hält, weil sie „eher vom Allgemeinen“ rede (Kap. 9). Diese aristotelischen Vorstellungen sind in der Geschichte der *Poetik* dann allerdings stark durch rhetorisches Gedankengut überlagert worden. So hat der ästhetische Totalitätsbegriff seine eigentliche Entfaltung erst im deutschen Idealismus, von dem ihn auch die marxistische Literaturtheorie übernommen hat, erfahren. Diese beiden, heute klassisch zu nennenden Totalitätskonzeptionen sollen unten einführend kurz charakterisiert werden und damit als Folie für die weiteren Ausführungen dienen.

Ausgehend vor allem vom russischen Formalisten Jurij Tynjanov¹ hat der so oft als metaphysisch oder ideologisch denunzierte Totalitätsbegriff auch in die semiotische Ästhetik Eingang gefunden, wobei Umberto Eco sogar den Anspruch erhebt, ge-

1 Vgl. „Die Einheit des Werks ist keine geschlossene symmetrische Ganzheit, sondern eine sich entwickelnde Totalität.“ Jurij Tynjanov: *Problema stichotvornogo jazyka*. Moskau

²1965, S. 28. Zitiert nach Günther, S. 38.

rade die Unklarheiten des tradierten Totalitätsbegriffes semiotisch zu klären.² Dieser Anspruch ist freilich bis heute nicht recht eingelöst. Es soll deshalb Ziel dieses Aufsatzes sein, die semiotische Erörterung des poetischen Totalitätsanspruchs weiterzutreiben. Dies geschieht in der Überzeugung, daß semiotisches Denken als Reflexion auf die grundlegenden Probleme von Zeichenprozessen und Sinnkonstitution in neuer Weise auch Grundfragen der poetischen Kommunikation zu erhellen vermag. Damit die Ausführungen nicht im theoretischen Elfenbeinturm verharren, sollen zugleich schuldidaktische Konsequenzen der hier entwickelten Gedankengänge aufgezeigt werden. Schule stellt noch immer eine Hauptinstanz literarischer Sozialisation dar und wirkt damit am direktesten an der Umsetzung literaturtheoretischer Positionen mit.

1.1. Der idealistische Totalitätsanspruch

Die wesentlichen theoretischen Voraussetzungen für den ästhetischen Totalitätsbegriff des deutschen Idealismus hat Alexander Gottlieb Baumgarten, der „Begründer der Ästhetik“, wie er oft genannt wird, um die Mitte des 18. Jahrhunderts geschaffen. Er gibt der ästhetischen Erfahrung als *repraesentatio sensitiva* ein Eigenrecht gegenüber dem begrifflichen Denken als *cognitio intellectualis*. Sein Zweifel an der eindeutigen Überlegenheit des rationalen Denkens, der im berühmt gewordenen Satz des § 560 der *Aesthetica* kulminiert: „Was bedeutet die Abstraktion anderes als einen Verlust?“,³ führt Baumgarten dazu, die *repraesentatio sensitiva* als „empfindende Weltvergegenwärtigung“ (so die interpretierende Formulierung von U. Franke S. 46) aufzuwerten. Durch Baumgarten gewinnt das poetische Werk in der literaturtheoretischen Reflexion eine neue Dignität als Mittel einer Erkenntnis, die die Wirklichkeit nicht durch Erfassung von Einzelaspekten begreift, sondern sich die Ordnung, das Miteinander-verbunden-Sein der Dinge als Komplexität vergegenwärtigt. Auf dieser theoretischen Grundlage, die vor allem durch Baumgartens Schüler popularisiert wurde, hat sich das klassisch idealistische Kunstverständnis entwickelt. Den ersten Höhepunkt erreicht die Ausformulierung des poetischen Totalitätsbegriffs in Wilhelm von Humboldts Schrift *Ästhetische Versuche I. Über Goethes Hermann und Dorothea* (1799), die als Synthese des vor allem von Goethe und Schiller entwickelten klassischen Kunstverständnisses gelten kann. Der Dichter erreicht nach Humboldt „Totalität“ dadurch, daß er „das beschränkte und getrennte Dasein der Wirklichkeit“ aufhebt (Humboldt S. 56) und den Leser damit „außerhalb den Schranken der Wirklichkeit“ (Humboldt S. 55) versetzt. In dem dadurch erreichten „ästhetischen Zustand“ (so Schillers Begriff in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen*) richtet der Mensch, und zwar sowohl der Dichter wie der Leser, seine Aufmerksamkeit nicht mehr auf einzelnes, Getrenntes,

2 Eco 1972, S. 145 u. 163 und Eco 1973, S. 61.

3 Schweizer, S. 242f.

vielmehr vermag er eine ganze „Welt zu bewegen“ (Humboldt S. 56). Der Begriff „Totalität“ bezeichnet bei Humboldt also sowohl den Zustand, in den Dichter und Leser durch die dichterische „Einbildungskraft“ versetzt werden, als auch die Art und Weise, wie Welt in der Dichtung erscheint. Da für Humboldt (wie für Goethe und Schiller) „Totalität“ zugleich Kennzeichen der vollen Entfaltung des menschlichen Individuums ist, gewinnt das Ästhetische eine eminente erzieherische Bedeutung. Das Fortwirken dieser klassisch-idealistischen Konzeption zeigt sich noch deutlich bei Robert Ulshöfer, dem führenden Deutschdidaktiker der Nachkriegszeit, wenn er die Ausbildung des „symbolischen Sinns“ als „Sinn für Totalität“ (Ulshöfer S. 22 u. 138) zum Hauptanliegen des Unterrichts erklärt und sich entsprechende Formulierungen in Lehrplänen finden.⁴

Einen zweiten Höhepunkt hat die idealistische Totalitätskonzeption in Hegels *Ästhetik* erfahren (Vorlesungen 1817 bis 1829). Hegel beschreibt das poetische Kunstwerk als „einen in sich unendlichen Organismus“ (Hegel Bd. 2, S. 361), in dem „Zufälligkeiten“ und „Beiwerke“ abgestreift sind und das Wesentliche, die „Substanz der Sache“, in Erscheinung tritt (Hegel Bd. 2, S. 359). Während Humboldt, der darin noch in der Tradition der Empfindsamkeit steht, die Totalität durch ein „Stimmen“ des „Gemüts“ und im Tätigsein der „Einbildungskraft“ (Humboldt S. 55) verwirklicht sieht, wird nach Hegel die Totalität im Kunstwerk selbst als einem gestalteten Organismus realisiert. Diese Verlagerung des Totalitätsanspruchs von der Ebene des rezipierenden Subjekts auf die des ästhetischen Objekts ist für weitere Entwicklungen der Literaturtheorie, etwa für die marxistische Widerspiegelungstheorie, entscheidend geworden.

Die wichtigste nachhegelianische Literaturtheorie, die in idealistischer Tradition sich am Totalitätsbegriff ausrichtet, ist die Benedetto Croce, der – in ausdrücklicher Auseinandersetzung mit Baumgarten und mit Verweis auf Humboldts oben genannte Untersuchung – den Begriff des „kosmischen Charakters“ der Kunst geprägt hat.⁵ Wie stark das klassische Gedankengut bis in die neueste Zeit weiterlebt, beweist etwa Gerhard Kaiser, wenn er 1971 in seiner kritischen Rezension von W. Ißers „Appellstruktur der Texte“ von der Möglichkeit spricht, im dichterischen Symbol „die ganze Welt aus einem Punkt wiederzufinden“, und den Begriff der „begrenzten Unendlichkeit des Kunstwerks“ verwendet.

1.2. Der marxistische Totalitätsanspruch

Den Totalitätsbegriff der marxistischen Literaturtheorie hat in erster Linie Georg Lukács geprägt. Schon in seinen vormarxistischen Schriften hat er, ausgehend von Hegel, die Wiedergewinnung der verlorenen Totalität des Lebens als die eigentliche Leistung der Kunst bezeichnet. In seinen späteren Schriften bezieht er den Totali-

⁴ Vgl. Kultusministerium des Landes Baden-Württemberg, S. 41.

⁵ Vgl. v.a. Croce 1929, auch Croce 1970, S. 11f.

tätsanspruch der Kunst auf deren Aufgabe, die hinter den Erscheinungen verborgenen wesentlichen Momente, die die Entwicklung des Menschengeschlechts bestimmen, zur Anschauung zu bringen. Das Kunstwerk ist in diesem Sinne eine „intensive Totalität“, ein „Mikrokosmos“ (z.B. Lukács 1972 Bd. 3, S. 9 u. 58). Das materialistische Abrücken von Hegel, dem Lukács im ganzen eng verbunden bleibt, zeigt sich im Begriff der „Widerspiegelung der von unserem Bewußtsein unabhängigen objektiven Wirklichkeit“ (Lukács 1955 Bd. 2, S. 615), durch den das Schöne nicht mehr, wie bei Hegel, „der Relativität endlicher Verhältnisse entrissen und in das absolute Reich der Idee und ihrer Wahrheit emporgetragen“ ist (Hegel Bd. 1, S. 121). Den Totalitätsbegriff von Lukács haben verschiedene marxistische Literaturtheoretiker weiterentwickelt und modifiziert. Es sei hier nur stichwortartig auf einige Positionen hingewiesen. Lucien Goldmann sieht im Kunstwerk „eine sinnvolle, kohärente, einheitliche Welt“, die einer „Weltanschauung“ als „Totalschau menschlicher Beziehungen und der Beziehungen zwischen Menschen und Universum“ entspricht (Goldmann S. 51 u. 54). Della Volpe integriert die sprachlichen und emotionalen Aspekte der Kunst in ihren Totalitätsanspruch. Karel Kosík führt die These aus, daß in der „wirklichen Kunst“ die Menschheit „vor ihre eigene Wirklichkeit gestellt“ werde, daß in ihr „die Wahrheit der Geschichte enthüllt“ werde (Kosík S. 125f.). Adorno schließlich spricht davon, daß „das Ganze einer Gesellschaft, als einer in sich widerspruchsvollen Einheit, im Kunstwerk erscheine“ (Adorno S. 76). Im ganzen sind die marxistischen Totalitätskonzeptionen von dem Bemühen getragen, den Totalitätsbegriff von seinen metaphysischen Implikationen zu befreien und ihn auf gesellschaftliche Wirklichkeit zu beziehen. Dies gelingt vor dem Hintergrund einer geschichtsphilosophischen Theorie, die die Gesellschaft als Totalität begreift. Dabei ist auffällig, daß das idealistische Substrat im Totalitätsbegriff doch immer wieder durchschlägt, indem auf Begriffe wie das „Wesen“ im Gegensatz zur „Erscheinung“ (Lukács), die „Wahrheit der menschlichen Wirklichkeit“ (Kosík), die „Beziehungen zwischen Mensch und Universum“ (Goldmann) zurückgegriffen wird. Nicht zuletzt deshalb ist auch innerhalb des Marxismus der ästhetische Totalitätsbegriff immer wieder kritisiert worden – die Auseinandersetzung zwischen Brecht und Lukács kann in diesem Sinne verstanden werden, aber auch die neuere Auseinandersetzung zwischen Widerspiegelungstheorie und den Konzeptionen, die die Kunst als Praxis, als Arbeit verstehen, bezieht sich auf diesen Problemhorizont.⁶

2. Klärung auf semiotischer Grundlage

In der Literatursemiotik taucht der Totalitätsbegriff zwar immer wieder auf, doch ist er bislang jeweils recht summarisch behandelt worden. Der hier folgende Versuch einer weiterführenden Klärung geht von den m.E. interessanten und wichtigen An-

6 Dokumentiert in neueren Heften der Zeitschrift *alternative*. Wichtig in diesem Zusammenhang auch die Schriften von Julia Kristeva.

sätzen aus, die Jan Mukařovský und Umberto Eco geliefert haben, orientiert sich in einigen Punkten aber stärker an Grundvorstellungen von Charles S. Peirce und Charles W. Morris.

Ansatzpunkt für literatursemiotische Untersuchungen ist immer wieder der Wirklichkeitsbezug des ästhetischen Textes, was einem Rückgriff auf eine Problemstellung des Aristoteles gleichkommt. Er sah einen Unterschied zwischen dem Geschichtsschreiber und dem Dichter darin, „daß der eine erzählt, was geschehen ist, der andere, was geschehen könnte“ (Aristoteles Kap. 9). Zeichentheoretisch gesprochen bedeutet dies, daß die poetische Aussage nicht direkt referenzialisiert zu werden braucht.⁷ Wenn der Historiker von Torquato Tasso spricht, dann verweist er auf eine Person und auf Sachverhalte, die als Teil historischer Wirklichkeit betrachtet werden sollen. In seinem Tasso-Drama bezieht sich Goethe zwar auch auf historische Wirklichkeit, das Verstehen des Textes hängt aber nicht notwendigerweise davon ab, daß der Name referenzialisiert wird, auch kommt es nicht auf historische Treue in der Gestaltung an. In vielen Dichtungen ist die direkte Referenzialisierung von vornherein unmöglich, weil Personen, Orte usw. überhaupt keinen Bezug zur bekannten Realität haben. Aber eben diese Tatsache, daß das ästhetische Zeichen nicht Zeichen für etwas empirisch Ausgrenzbares ist, verschafft ihm auf anderer Stufe besondere Sinnintensität. Zwar wird mit der Geliebten in einem Liebesgedicht nicht ein bestimmtes Mädchen bezeichnet (das ist höchstens von der Gedichtgenese her gesehen der Fall), dafür wird aber ein solches Gedicht von vielen Menschen als Zeichen für ihre je eigene Liebeserfahrung oder auch für, wie man sagt, Liebe schlechthin verstanden. Brechts Stück *Mutter Courage und ihre Kinder* besitzt seine Bedeutung nicht als Aussage über den Dreißigjährigen Krieg, wohl aber wird es verstanden als Auseinandersetzung mit dem, was Krieg immer wieder ist. Deshalb pflegt man in bezug auf dichterische Texte vom Allgemeinen im Besonderen, vom Symbolischen, Typischen, Universalen zu sprechen. Dem, was so vom poetischen Zeichen bezeichnet sein soll, wird dabei häufig ein besonderer Seinscharakter zugeschrieben: Hegels „Idee“, die Bewegungsgesetze der Gesellschaft in der marxistischen Theorie, der Rhythmus als anthropologische Grundbefindlichkeit bei Emil Staiger sind Begriffe, mit denen man dieses Allgemeine ontologisiert. Die semiotische Fragestellung ist damit freilich abgekappt: ihr geht es nicht um den Status der vom poetischen Text ausgesagten Wirklichkeit, sondern um den Prozeß der Sinnkonstitution. Um die Dichotomie von empirischer Realität und ideeller Wirklichkeit oder von Oberflächenerscheinung und tieferem Wesen zu überwinden und einen semiotischen Zugang zum Problem zu finden, muß allerdings der oben verwendete Realitätsbegriff, soweit er den Zeichenprozeß betrifft, differenziert werden. Auch in der Alltagsrede, bei einer einfachen Behauptung, Frage oder Aufforderung verweist das sprachliche Zeichen nicht direkt auf die sogenannte objektive Realität, sondern immer nur auf ein Wirklichkeitsverständnis der beteiligten Kommunikationspartner. Die naive Vorstellung, ein Zeichen stehe für ein Ding oder einen

⁷ Zum Problem der Referenzialisierung vgl. Gabriel, S. 16ff.

Sachverhalt der empirischen Realität, widerspricht damit semiotischem Denken. Mit Peirce zu sprechen, stellt sich das Zeichenobjekt immer erst durch die Interpretationsleistung des Zeichenbenutzers her und hat keine Existenz unabhängig vom Zeichenprozeß. Nach der Zeichentheorie von de Saussure wäre zu formulieren, daß die Signifikate nicht tatsächliche Objekte, sondern nur Begriffseinheiten sind (und erst im pragmatischen Zusammenhang dann auch eine referentielle Funktion erhalten können). Die semiotische Fragestellung ist also nicht substantialistisch und ontologisch ausgerichtet auf das Problem, welche Wirklichkeit mit dem poetischen Zeichen bezeichnet wird, sondern befaßt sich mit der Art und Weise der Sinnkonstitution und des Verstehensprozesses. In dieser Sicht ist die Referenzialisierung nicht nur zu verstehen als Verweis auf außersprachliche Realität, sondern grundsätzlich als die Funktion, Sprache einzusetzen als Mittel, um einzelne Sachverhalte aus dem erfahrenen Weltkontinuum auszugrenzen, sie damit überhaupt erst als Wirklichkeit zu begreifen und sich darüber zu verständigen. Nur so ist es erklärlich, daß man sich mit Sprache auch verständigen kann über Sachverhalte, die nicht allen Kommunikationspartnern bereits bekannt sind. Für das poetische Zeichen gilt zunächst immer noch, daß es nicht in diesem Sinn einen Anspruch auf Referenzialisierbarkeit und Erfüllung (im Sinne einer Überprüfbarkeit der ausgesagten Sachverhalte) erhebt. Aber nicht die Frage, ob die Verse „Verfall, der weich das Laub umdüstert, / es wohnt im Wald sein weites Schweigen“ (Trakl) keine oder eine andere als die empirische Realität bezeichnen, ist entscheidend, sondern daß Dichter und Leser die Sprache hier nicht gebrauchen, um mit ihr Elemente eines als Wirklichkeit verstandenen Zusammenhangs auszugrenzen. Was bei solchen Zeichenvermittlungs- und Sinnkonstitutionsprozessen in Gang gesetzt wird und inwiefern dabei anstelle des Anspruchs auf Referenzialisierbarkeit von einem Totalitätsanspruch gesprochen werden kann, soll nun im folgenden in vier Stufen entwickelt werden.

2.1 Selbstbezogenheit des poetischen Zeichens

Wenn ein kulturgeschichtlich interessierter Tourist im Reiseführer liest, daß am Ziel seiner Reise sich ein Schloß befindet, so versteht er diese Aussage als Information über eine bestimmte Sache an einem bestimmten Ort. Kafkas Roman *Das Schloß* gewinnt seinen Sinn nicht in der Weise als Information über etwas für wirklich Gehaltenes. Was das „Schloß“ bedeutet, muß der Leser allein erschließen aus dem, was im Roman über dieses Schloß gesagt wird. Die pragmatischen Bedingungen der Kommunikationssituation treten als sinn- und bedeutungsbestimmende zurück, die sinnerhellende Funktion des Wirklichkeitsbezugs wird ersetzt durch die des inner-textlichen Kontextbezugs. Dem Leser kann der poetische Text so als eine geschlossene eigene Welt erscheinen, die aus sich selbst gedeutet werden muß, als gegliederte Einheit, deren Elemente sich gegenseitig erklären. Semiotisch gesprochen ist der poetische Text ein mehrschichtiger Zeichenträger, bei dem Einzelzeichen sich gegenseitig determinieren und sich zu einem Superzeichen zusammenschließen,

ohne daß wie beim nichtpoetischen Text, der ebenfalls ein Superzeichen ist, Einzelzeichen ständig auch durch Referenzialisierung gedeutet werden (Textsorten wie Werbetexte erweisen sich in solcher Perspektive als typische Mischformen). Deshalb sind die inneren Verweisungsbezüge beim poetischen Zeichen besonders reich: man denke nur daran, wie formale Elemente semantisiert werden oder Requisiten und Gesten, etwa im Drama, sinntragende Funktion erhalten. Die Selbstbezogenheit des poetischen Zeichens als komplexe Einheit auf sich verweisender Elemente kann verständlich machen, warum in goethezeitlicher Terminologie vom Organismus, vom Mikrokosmos des Kunstwerks die Rede ist, warum Lukács von einer „intensiven Unendlichkeit“ spricht. Freilich verführt die Verwendung dieser Begriffe dazu, das Kunstwerk als in sich und für sich selbst funktionierende Einheit zu verstehen, die eine autonome geschlossene Welt bildet. Übersehen bleibt dabei, daß das innertextliche Verweisungssystem nur durch die sinnstiftende Aktivität des Rezipienten verwirklicht wird. Wenn bei Hölderlins Gedicht *Hälfte des Lebens* der Interpret in der unterschiedlichen Syntax der ersten und der zweiten Strophe einen Bezug zur jeweiligen inhaltlichen Aussage sieht, so gibt er nicht wieder, was im Text explizit vorfindbar ist, sondern stellt selbst ein Beziehungsgeflecht her. Die vielgenannte „Geschlossenheit“ des literarischen Textes ist also immer eine durch den Verstehenden hergestellte. In der französischen Schule der Literatursemiotik hat man versucht, die nicht explizit benannten Bedeutungsaspekte, die für den Sinngehalt literarischer Texte tragend sind, mit dem Begriff der Konnotation zu beschreiben. Auch dieses Modell der konnotativen Ästhetik suggeriert, daß die poetische Bedeutung unabhängig vom Rezipienten im Text selbst vorfindbar sei. Wenn Roland Barthes in neueren Veröffentlichungen den Begriff der Konnotation in Frage stellt, so geschieht das nicht zuletzt aufgrund der Gefahr dieses Mißverständnisses.⁸ Eine adäquatere Erfassung dürfte der Interpretantenbegriff von Peirce ermöglichen.⁹ Die innertextliche poetische Verweisstruktur ist im Horizont seines Modells nicht ein vorfindbares System, sondern Resultat der durch den Leser aufgrund von Textsignalen hergestellten Interpretanten; der Leser konstituiert Sinn, indem er einzelne Elemente des Textes als Interpretanten anderer Elemente versteht und dadurch zur Bildung von Zeichenobjekten gelangt. Dieses Vorgehen unterscheidet sich vom Verstehen in der Alltagsrede dadurch, daß die Interpretanten nicht aus dem außertextlichen Kontext gebildet werden (wie etwa bei einer Aufforderung, das Fenster zu schließen, wo das Wort „Fenster“, das losgelöst ganz Unterschiedliches bezeichnen kann, als das bestimmte Fenster in dem Raum, in dem sich die Kommunikationspartner befinden, verstanden wird). Daß dennoch nicht von einer Immanenz der poetischen Bedeutung gesprochen werden kann, zeigt sich in der Tatsache, daß der Rezipient an den Text immer auch ein Wissen um Zeichenbedeutungen heranträgt, die er dann freilich durch die Verweisungsbezüge konkretisiert und modifiziert. Wäre der Textsinn im Text selbst vorhanden, so wäre dessen Zei-

8 Vgl. v.a. Barthes 1976, S. 10ff.

9 Zum Peirceschen Zeichenmodell vgl. Wilhelm Köller: „Der sprachtheoretische Wert des semiotischen Zeichenmodells.“ In: Spinner 1977.

chencharakter abgestritten. Unsemiotisches, und das heißt auch: substantialistisches Denken droht das Kunstwerk in dieser Weise zur geschlossenen Totalität, die aus sich selbst besteht, zu verdinglichen.

Wenn die Selbstbezogenheit des poetischen Zeichens in der beschriebenen Weise als das Resultat einer vorwiegend an innertextlichen Beziehungen ausgerichteten Verstehensweise erklärt wird, so fällt eine absolute Trennung zwischen poetischen und nichtpoetischen Texten in sich zusammen. Es ist vielmehr von einer gleitenden Skala auszugehen, an deren einem Ende die strikte Determination der Zeichenbedeutung durch die äußere Situation steht, deren anderes Ende die Dominanz der Herstellung innertextlicher Bezüge bildet. Auch innerhalb der Alltagsrede tauchen immer wieder poetische Elemente auf, etwa Wortspielereien, bei denen mindestens für einen Augenblick die Selbstbezogenheit des Zeichens in den Vordergrund rückt. Umgekehrt wird bei bestimmten literarischen Textarten ganz bewußt die poetische Selbstbezogenheit durchbrochen – etwa beim aktuellen politischen Lied, das gerade dadurch seine politische Wirkung und seine spezifische Qualität erreicht. Bei einer Satire werden in noch komplizierterer Weise sonst nicht poetisch verstandene Textelemente aus ihrem tatsächlichen Situationszusammenhang herausgenommen und in einen Eigenzusammenhang gebracht, der zugleich wieder aufgebrochen wird, damit eine gezielte realitätskritische Wirkung entsteht.

Aber selbst Texte, die reinste Verkörperung poetischer Struktur sind, werden durch die im Verstehensakt hergestellte Selbstbezogenheit nicht zu einer geschlossenen, statischen Totalität, sondern bewahren sich noch eine Offenheit. Ein Superzeichen als geschlossene, für sich seiende Welt ist wirkungslos, da das Sinnerlebnis des Rezipienten nur durch einen dynamischen Akt des Verstehens sich herstellt, der auch inhaltlich in Spannung zum Alltagsverstehen steht. Nicht das Superisierte, sondern das in bestimmte Richtung tendierende Superisieren vermittelt das ästhetische Erlebnis – nicht das geschlossene System, sondern die Möglichkeit, sinnhafte Beziehungen herstellen zu können, die sich nicht mit der Alltagserfahrung decken, vermittelt jene so oft als Totalitätserlebnis bezeichnete ästhetische Erfahrung. Auch Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe* ist nicht „selig in sich selbst“ (oder wie der Schwabe Mörike sagt: „in ihm selbst“), sondern „scheint“ es nur zu sein und steht eben dadurch in einer Spannung zur gar nicht selig empfundenen Welt; nur in solcher Spannung hat auch dieses Gedicht, das als Prototyp absoluter Kunst, des *L'art pour l'art* gilt, seinen Sinn. Die Selbstbezogenheit des poetischen Zeichens ist also zu begreifen als ein totalisierendes Verstehen, das sich ausrichtet an Beziehungen innerhalb des Textes und dadurch in Spannung steht zu der vorwiegend durch Situationsbedingungen und automatisierte Bedeutungsbildung determinierten Alltagsrede.

2.2 Ikonisierung und analoges Verstehen

Mit der These von der Selbstbezogenheit des poetischen Zeichens ist hingewiesen auf einen Aspekt, der mit dem Spielverhalten verglichen werden kann: wie das Spiel tendenziell frei ist von äußeren Zwecken und der Spielende sich in eine sich selbst genügende Welt versetzt sieht, so verschafft die Selbstbezogenheit des poetischen Zeichens dem Rezipienten das Erlebnis eines von äußeren pragmatischen Bedingungen befreiten Spiels mit Textbedeutungen. Noch nicht erfaßt sind damit aber die Aspekte, die die poetische Erfahrung vom reinen Spiel unterscheiden. Bei der Herstellung der innertextlichen Strukturbeziehungen, so ist gesagt worden, abstrahiert der Rezipient von den Determinanten, die sein Verstehen in der Alltagskommunikation bestimmen – er läßt sich etwa nicht dadurch stören, daß der Wolf im Märchen spricht, und er sieht darin auch nicht eine Behauptung, daß Wölfe sprechen können; die von ihm hergestellte Textstruktur (man kann auch sagen: das mit Hilfe des Textes erzeugte Vorstellungsbild¹⁰) wird nun aber ihrerseits zum Träger von Sinn, indem der Rezipient Analogiebeziehungen zur außertextlichen Welt sieht: daß das Rotkäppchen vom Wolf gefressen und wieder befreit wird, mag vom Kind z.B. als sinnhaft erlebt werden, weil das Geschehen analog zur Erfahrung von Gefahr und dem Vertrauen auf ihre Überwindbarkeit ist. Während in der Alltagsrede die (im Peirceschen Sinne) symbolischen Zeichen der Sprache durch den indexikalischen (hinweisenden) Bezug in der konkreten Situation ihre bestimmte Bedeutung erhalten, unterliegen sie im poetischen Text einer Ikonisierung; sie werden zu einem (aus symbolischen Zeichen) abgeleiteten Ikon, das – seiner Definition gemäß – über Struktur analogien verstanden wird. Deshalb entsteht der Eindruck, daß das Gemeinte, das gerade nicht explizit gesagt ist, im poetischen Text selbst vorhanden sei: die zum Ausdruck gebrachte melancholische Stimmung scheint im elegischen Gedicht selbst präsent zu sein, weil ein Ikon – auch ein virtuelles, durch den Leser hergestelltes – Struktureigenschaften des Zeichenobjekts selbst enthält (auch in diesem Sinne kann von einer Selbstbezogenheit des poetischen Zeichens gesprochen werden). Die Ikonizität, die weder auf direktem Verweis innerhalb einer gegebenen Situation (indexikalischer Bezug) noch auf fester Konvention (symbolischer Bezug) beruht, macht auch verstehbar, warum jedes poetische Werk seine eigene Zeichengestalt haben und durch die aktive Beteiligung des Rezipienten immer wieder neue Sinnvariationen zum Ausdruck bringen kann.

Analoges Verstehen, wie es durch poetische Texte in Gang gesetzt wird, hat ganzheitlichen Charakter und kann deshalb als Moment des Totalitätsanspruchs betrachtet werden: nicht einzelnes, je voneinander Geschiedenes wird für sich interpretiert, sondern ein Zusammenhang wird analog gesehen zu einem bezeichneten Objektzusammenhang. Während die nichtanaloge, digitale Kommunikationsweise eine scheidende, ausdifferenzierende Wirkung hat und wesentlich auf dem Aus-

¹⁰ Dazu vgl. Iser, S. 226ff.

grenzen von Nichtgemeintem beruht, wird beim analogen Verstehen ein gestalteter Komplex mit einem anderen in Verbindung gebracht und damit nicht das Scheidende, sondern das Verbindende in den Vordergrund gerückt. Mit gewissem Recht sagt man deshalb auch immer wieder, der literarische Text habe nur als ganzer eine Aussage und einen Sinn; allerdings ist diese Ganzheit nie endgültig faßbar, da immer wieder neue Strukturbeziehungen innerhalb des Textes gefunden werden können und der Superisierungsvorgang so zu keinem Ende kommt. Auch werden durchaus Einzelkomplexe von Strukturen als aussagekräftig erfahren; die Gestaltung eines Charakters, die Darstellung eines Konfliktes, die Schilderung der Reaktion einer Figur kann zum Erlebnis führen: ja, so ist es. Aber auch dabei handelt es sich immer schon um komplexe Strukturen, die sich aus Superisierungsvorgängen ergeben haben.

Mit der Komplexität der ikonisierten Zeichen hängt deren geringere Trennschärfe zusammen: da sie weder begrifflich definitiv streng abgegrenzt, noch durch indexikalischen Bezug eindeutig determiniert sind, sondern auf einem Beziehungsgeflecht beruhen, das der Rezipient ausgehend von den wahrgenommenen Textelementen selbst herstellt, enthalten sie immer Variationsmöglichkeiten. Das analoge Verstehen kann deshalb in direkter Parallele zur *cognitio confusa* als Gegensatz zur *cognitio distincta*, wie die Begriffe in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts lauten, gesehen werden. In der Ikonizität liegt auch jene für poetische Texte kennzeichnende Ambivalenz des Sinns begründet: in Büchners Drama *Dantons Tod* ist nicht eindeutig gesagt, wie der 'Held' Danton einzuschätzen ist; Brecht hat sein Stück *Mann ist Mann* selbst uminterpretiert; Roquairol im *Titan* Jean Pauls ist faszinierend und abschreckend zugleich. Der Text erlaubt Strukturbildungen, die ein ganzes Spektrum von Beurteilungsmöglichkeiten eröffnen. Diese Ambivalenz als Erfahrung, daß etwas so und auch so verstanden werden kann, steht im Gegensatz zu jenem begrifflichen, exakten Denken, das immer ausgerichtet ist auf ein so und nicht anders und – in der Sprache der Logik gesprochen – darauf beruht, daß a nicht zugleich b sein kann. In der Ambivalenz als Unentscheidbarkeit, die Mehrdeutigkeit provoziert, ist ihrerseits ein Aspekt des Totalitätseindrucks poetischer Zeichen zu sehen.

Noch deutlicher als im Zusammenhang mit der These des Selbstbezugs des poetischen Zeichens wird anhand des analogen Charakters der poetischen Kommunikation deutlich, daß Totalität des ästhetischen Zeichens nicht als statische, geschlossene begriffen werden darf. Im poetischen Zeichen spiegelt sich nicht tatsächlich die ganze Welt, es ist kein weltumfassendes Ganzes, wohl aber beruht sein Verstehen auf ganzheitlichen Verstehensprozessen, die ausgerichtet sind auf Wahrnehmung von komplexen Einheiten. Poetische Kommunikation ist totalisierend im Gegensatz zur begrifflichen Verstehensweise, die auf Scheidung und Ausgrenzung beruht. Während diese das Richtige vom Falschen trennt, vermittelt jene die Erfahrung nicht abschließbarer, synthetisierender Sinnsteigerung, die auf dem Kriterium der Evidenz beruht. Erneut ist dabei festzuhalten, daß das poetische Superzeichen nicht etwas ganz anderes ist als die Alltagssprache, sondern daß es vielmehr zu verstehen ist als Ausdruck des einen grundsätzlichen Pols menschlicher Erkenntnis, die zwi-

schen ausdifferenzierendem, vereinzelndem Definieren und Herstellen ganzheitlicher Strukturen eingespannt ist.

2.3 Verfremdung von Bedeutungssystemen

Auf einer dritten Ebene ist der Totalitätsanspruch auf die Verfremdung ganzer Bedeutungssysteme zu beziehen. Der poetische Text macht sich nicht nur das Inventar sprachlicher Zeichen mit ihren Bedeutungen dienstbar, sondern bringt ebenso die verschiedensten außersprachlichen Bedeutungs- und Wertsysteme ins Spiel.¹¹ So gewinnt etwa Brechts *Kaukasischer Kreidekreis* dadurch Sinn, daß der Leser oder Zuhörer beim Verstehen von den ihm vertrauten Rechtsvorstellungen ausgeht; in Lessings *Minna von Barnhelm* werden überkommene Auffassungen von der Ehre, von der Stellung der Frau und dem Verhältnis der Preußen zu den Sachsen angesprochen. Dabei, das zeigen schon die Beispiele, ist das poetische Zeichen nicht eine Funktion solcher Bedeutungssysteme, sondern führt, weil es nicht aufgeht in einem bestimmten pragmatischen Zusammenhang, zu deren Bewußtmachung und Befragung. Wie die konventionellen sprachlichen Zeichen im poetischen Text zu ikonisierten Strukturen superisiert werden, gehen die aus ihren genormten Zusammenhängen gelösten Elemente der Bedeutungssysteme im Text in neue Konstellationen ein und können dabei einer Transformation unterliegen. Das poetische Zeichen wird also gerade wegen seiner Situationsabstraktheit, die oft als Ausdruck von Wirkungslosigkeit mißverstanden wird, zu einem Medium der Transzendierung von Normen. Dabei braucht nicht der ganze komplexe Zusammenhang genormter Bedeutungsvorstellungen direkt durch das poetische Zeichen angesprochen zu sein – das ist bei einem poetischen Werk von begrenztem Umfang auch gar nicht möglich; vielmehr führt schon die Verfremdung einzelner Aspekte zu einer Erschütterung ganzer Systeme, da deren normierende Kraft einen umfassenden Anspruch impliziert, der bereits durch Transformation von Teilaspekten in Frage gestellt wird. Deshalb konnte z.B. eine reine Geister- und Gespensterballade wie Bürgers *Lenore* als Kristallisationspunkt der Erschütterung des aufklärerischen Glaubens an die Allmacht verstandesmäßiger Welterkenntnis erfahren werden. Im politischen Bereich zeigt die Reaktion totalitärer Regierungen auf bestimmte poetische Produkte sehr deutlich, wie die Durchbrechung von Normen in einem bestimmten Bereich als totale Infragestellung gesehen wird. Dabei spielt wieder der ikonisierte Charakter des ästhetischen Zeichens eine Rolle, da die Übertragung einzelner Normenverfremdungen auf umfassendere Konstellationen durch Analogiebeziehung geschieht. Daß einer sich in der Literatur das Recht auf freie Liebe nimmt, kann dann zugleich als Infragestellung genereller gesellschaftlicher Unfreiheit verstanden werden. So hat also auch die vom poetischen Text in Gang gesetzte Verfremdung von Bedeutungssystemen eine totalisierende Wirkung.

11 Dazu vgl. v.a. Mukařovský 1970, S. 7ff. und Chvatik, S. 106 u. 119.

Wiederum dürfte hierbei deutlich geworden sein, daß es sich nicht um eine statische Totalität handelt; der Text ist nicht Abbild einer vollständigen Weltanschauung und ist auch nicht Bild einer geschlossenen Utopie. Der Totalitätsanspruch des poetischen Zeichens liegt nicht in irgendeiner Substanz begründet, sondern manifestiert sich in seiner Wirkung: es setzt Verstehensprozesse in Gang, bei denen tendenziell ganze Bedeutungssysteme in Bewegung geraten. Wird der poetische Text dagegen selbst als eine umfassende Totalität verstanden, so erstarrt er in Klassizität, wird – wie man auch sagen kann – ideologisch, indem er affirmativ zum Inbegriff ganzer Wertsysteme wird. Wenn in Lehrplänen vor allem aus der Nachkriegszeit formuliert wird, daß der Schüler „Führung und Geleit“ aus den großen Werken der deutschen Literatur gewinnen solle, dann steht dahinter ein solches geschlossenes Totalitätsverständnis.

2.4 Aktualisierte Subjektivität

Alle drei hier ausgeführten Aspekte des poetischen Zeichenprozesses, die Selbstbezogenheit, die Ikonisierung und die Verfremdung von Bedeutungssystemen, bewirken, daß das verstehende Subjekt in besonderer Weise angesprochen ist. Es sieht sich veranlaßt, Sinn nicht einfach abzurufen, sondern durch Strukturbildung selbst aufzubauen. Das heißt allerdings nicht, daß der Textumgang einer völligen Beliebigkeit anheimgegeben wäre. Gerade weil der poetische Text in den festgefahrenen Verstehensnormen der Alltagskommunikation nicht völlig aufgeht, leistet er durchaus Widerstand; dieser provoziert den Verstehenden, durch den strukturierenden Eingriff dem Text zu dem zu verhelfen, was er sein soll: zum sinnhaften Zeichen. Der Rezipient erfährt sich dabei als eigentätig, als schaffendes Subjekt. Der so verstandene Umgang mit poetischen Texten wird tendenziell zum Modell einer Auseinandersetzung mit Welt, in der der Mensch sich seine Objektwelt konstituiert und sich damit als menschliches Subjekt begreift. Der vor allem in der marxistischen Diskussion immer wieder auftauchende poetische Totalitätsanspruch als Vermittlung von Subjekt und Objekt ist semiotisch hier festzumachen. Er reicht sogar über die Immanenz des poetischen Zeichens hinaus, insofern der Rezipient die selbstkonstituierten ikonischen Strukturen über Analogie in der Wirklichkeit wiederfindet, beziehungsweise umgekehrt Wirklichkeit über Strukturanalogie als am selbstgeschaffenen ikonisierten Zeichen teilhabend erfährt. Während die auf symbolischen Zeichen (im Peirceschen Sinne) beruhende digitale Kommunikation die Subjekt/Objektspaltung bekräftigt, wird sie in der auf ikonisierten Zeichen beruhenden analogen poetischen Kommunikation, in der der Bezug vom Zeichenträger (als Produkt des menschlichen Subjekts) zum Zeichenobjekt (dem konstituierten Wirklichkeitsausschnitt) nicht mehr willkürlich, arbiträr im Sinne von de Saussure ist, tendenziell überwunden.

Durch den ikonisierten Charakter des poetischen Zeichens hat der Rezipient auch den Eindruck, er würde mit allen Sinnen verstehen: das virtuelle Ikon, das er sich

durch den Text schafft, ist ja eine komplexe Vergegenwärtigung von Bildern, Tönen, Gefühlen, Gedanken usw. In diesem Sinne scheint im poetischen Verstehen eine subjektive Totalität verwirklicht. Aufgrund der Mehrdeutigkeit des poetischen Zeichens, der Möglichkeit unterschiedlicher Objektbildung je nach Erfahrungswelt kann der Rezipient zudem den Eindruck haben, im poetischen Werk sei gerade seine eigene Welt gemeint. In solcher Identifikation, semiotisch gesprochen in der Möglichkeit, als Zeichenobjekt die eigene Welt zu konstituieren, erweist sich erneut ein Aspekt subjektiver Totalität.

Zur Aktualisierung von Subjektivität trägt auch die Mobilisierung und Verfremdung interiorisierter Bedeutungssysteme in der poetischen Kommunikation bei, da das verstehende Subjekt sich nicht mehr als bloßes Objekt von Normen, sondern in einer gewissen Verfügungsgewalt über sie erfährt. Nicht zu irgendeinem partiellen Handlungsakt sieht es sich durch den poetischen Text veranlaßt, wohl aber zu einer Infragestellung grundlegender Aspekte seines Weltverstehens. Das Rilkesche „Du mußt dein Leben ändern“ und das Brechtsche „Los, such dir selbst den Schluß“ können in diesem Sinne durchaus als grundsätzliche poetologische Aussagen gelten. Poetische Kommunikation ist auch für den Rezipienten ein Poiein, ein Schaffen von Weltverstehen als selbstgeleistete Subjekt/Objektvermittlung. Wenn mit dem Selbstbezug des poetischen Zeichens auf der Ebene des Zeichenträgers, mit der Ikonisierung auf der Ebene der Zeichenobjektkonstitution, mit der Verfremdung von Bedeutungssystemen bezogen auf die Interpretantenebene der Totalitätsanspruch charakterisiert ist, so ist mit der aktualisierten Subjektivität auf dessen grundlegende anthropologische Bedeutung verwiesen, die die vorgenannten Ebenen umfaßt.

3. Geschlossene Totalität und Totalität als Prozeß

Bei allen vier hier entwickelten semiotischen Zugängen zum Totalitätsproblem hat sich gezeigt, daß nicht von einer statischen, geschlossenen Totalität des poetischen Zeichens gesprochen werden kann. Vielmehr ist von einer totalisierenden Aktivität des verstehenden Subjekts zu sprechen, das nicht ein System zur Kenntnis nimmt, sondern Strukturen bildet. Der poetische Text kann also nicht, wie das im Zeichen von de Saussures Linguistik in der Literatursemiotik immer wieder versucht worden ist, als geschlossenes System beschrieben werden. In deutlicher Abwendung von solchen Versuchen hat schon Jan Mukařovský den Prozeßcharakter der poetischen Struktur betont, Umberto Eco mit der Offenheit des Kunstwerks argumentiert, Roland Barthes den Begriff der strukturalistischen Tätigkeit geprägt.¹² Dem poetischen Zeichen kommt ein Totalitätsanspruch nur als ein nie einlösbarer zu, als ein Impuls zur Bildung von komplexen und ganzheitlichen Strukturen. Durch diese Dy-

12 Mukařovský 1977, S. 26ff.; Eco 1973; Barthes 1966.

namik unterscheidet sich der hier verwendete Strukturbegriff auch vom traditionellen Gestaltbegriff. In der Geschichte des Literaturverständnisses zeigt sich, daß die Erkenntnis vom prozeßhaften Totalitätscharakter poetischer Zeichen sich immer wieder verkehrt zur Behauptung einer geschlossenen Totalität. So ist der Organismusgedanke des deutschen Idealismus, der das dichterische Werk noch als ein lebendiges – besonders deutlich bei Humboldt – thematisiert, im 19. Jahrhundert zum Begriff des autonomen, statischen Kunstwerks geworden. Unter dem Leitwort der „progressiven Universalpoesie“ hat die frühromantische Bewegung schon gegen die Anfänge eines solchen verengten, klassizistischen Verständnisses polemisiert, mit dem neuen Begriff aber zugleich wieder die Totalität als dynamische thematisiert. Die marxistische Dialektik ermöglicht ihrerseits die Bildung eines prozeßhaften Kunstbegriffes – in der Abbildtheorie aber ist das poetische Werk immer wieder zum reinen Spiegelbild degradiert und damit seiner eigenen Dialektik beraubt worden. Im Totalitätsanspruch, der sich zum Glauben an eine tatsächliche Totalität verkehrt, liegt die Ambivalenz poetischer Literatur als normenverfremdende Aktivität einerseits und als Instrument für die Stützung eines ideologisch verfestigten Weltverständnisses andererseits begründet. Eine Totalität, die man erfaßt zu haben meint, wird totalitär, weil dabei etwas, was nicht das Ganze sein kann, zum Ganzen erklärt wird und in der Folge das ihm Widerstrebende notwendig unterdrückt werden muß. Dabei ist es jeweils ein fremdbestimmtes Interesse, das das offene, mehrdeutige poetische Zeichen in seinen ideologischen Dienst nimmt. Der wichtigste Ort, wo eine solche Inanspruchnahme immer wieder geschieht, ist der Deutschunterricht, von dem deshalb abschließend noch die Rede sein soll.

4. Konsequenzen für den Umgang mit Literatur in der Schule

Immer wieder ist der Literatur wegen ihrer vermeintlichen Totalität pädagogischer Wert zugesprochen worden. Was der Schüler an Komplexität und Widersprüchlichkeit in seiner Umwelt erfährt, soll sich ihm im dichterischen Werk zum umfassenden Sinnzusammenhang verdichten, so daß der Umgang mit Literatur ein Weg zu jener Totalität wird, die die außerpoetische Wirklichkeit versagt. Was dabei tatsächlich vermittelt wird, ist der Sinnzusammenhang, den die Erziehungsinstanz – der Lehrer und die hinter ihm stehenden Kräfte – in den poetischen Text hineinliest, eine willkürlich fixierte Totalität, die dem Schüler als fremde vermittelt wird. Ausgeschlossen bleibt aus dieser Totalität der Schüler als Subjekt, und damit wird gerade die anthropologische Relevanz des Totalitätsanspruchs des poetischen Zeichens verfehlt. Wird diese, wie oben ausgeführt, in der Verwirklichung einer prozeßhaften Totalität gesehen, so muß literarische Kommunikation im Unterricht den folgenden Kriterien genügen:

– Nicht auf das Feststellen und Abrufen vermeintlich objektiver Strukturmerkmale kommt es an – wozu soll es eigentlich gut sein, wenn der Schüler die Struktur von

Kurzgeschichten, von Fabeln usw. als Schema vermittelt bekommt –, sondern auf die Förderung jenes literarischen Verstehens, das ein selbständiges, am Text orientiertes Strukturieren ermöglicht und damit zum kreativen Akt wird.

– Nicht auf das Herausfinden einer festgelegten Textaussage kommt es an – warum wäre dann überhaupt die poetische Verschlüsselung nötig –, sondern auf die Erfahrung, daß der poetische Text für verschiedene Wirklichkeitskomplexe aussagekräftig werden kann, ohne daß er dabei auf eine rationale Aussage reduziert zu werden braucht.

– Nicht der Vermittlung genormter ethischer, religiöser oder soziologischer Wahrheiten soll der poetische Text dienen, sondern der Möglichkeit, eigene Vorstellungsstrukturen in Bewegung geraten zu lassen.

– Statt daß der Literaturunterricht, wie so häufig, den Schülern als ein Umgang mit Inhalten erscheint, die ihnen abgehoben von der eigenen Existenz, „zu hoch“ vorkommen, sollte der Literaturunterricht in der Schule ein Ort sein, wo der Schüler sich in seiner persönlichen Erfahrung angesprochen fühlt und sich seiner selbst bewußt wird.

– Nicht 'richtig' und 'falsch' sind die Hauptkriterien bei der Sinndeutung literarischer Texte, sondern die Evidenz. Deshalb sind durchaus unterschiedliche Sinngebungsprozesse möglich. Zwar sind Sinndeutungen am Text zu messen, weil dieser nur so jenen Widerstand entwickeln kann, der zu einer Sprengung eingefahrener Verstehenshorizonte führen kann. Doch sollte der literarische Unterricht nicht bestehende Sinnerfahrungen negieren und zerstören, sondern sie steigern, konkretisieren und zu neuen Horizonten führen.

Schulischer Umgang mit Literatur kann also nicht einen endgültigen Aufschluß über das Ganze dieser Welt geben, wohl aber kann er Bewußtsein und Sensibilität wachhalten für das, was vordefinierte Einzelaspekte überschreitet. Der Schüler nimmt in ihm nicht eine Totalität zur Kenntnis, wohl aber wird er verwickelt in Verstehensprozesse, die auf Ganzheiten zielen und ein komplexes Verstehen von Umwelt und eigener subjektiver Erfahrung ermöglichen. Der poetische Totalitätsanspruch bedeutet didaktisch gesehen eine Gegenbewegung gegen jenes Denken, das sich nur für einzelne, festumrissene Informationen und deren unverbundene Addition interessiert und das gerade in der Schule als einem Ort des Lernens immer wieder zu dominieren droht.

Summary

From a semiotical standpoint the characteristic of totality attributed to literature (poetry and fiction) can be concretized on four levels: The literary sign implicates totality in as much as

– its meaning is first of all comprehended by the recipient by determining relationships within the text itself (so-called autoreflexivity);

- the reference to extra-textual matters is established on the basis of analogy (so-called iconicity);
- it calls in question whole systems of meaning;
- the recipient is appealed as a whole person.

Semiotical analysis shows that totality must not be understood as a closed, but an open totality, that is, as an unending movement in the direction of total structures. Particularly in teaching literature in school this openness is unrecognized again and again and the function of the literary sign as transcending norms and activating the subject is hypostatized to a closed and therefore ideological totality.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: „Rede über Lyrik und Gesellschaft.“ In: ders. *Noten zur Literatur I*. Frankfurt a.M. 1958.
- Aristoteles: *Poetik*. Stuttgart 1961 (Reclam Universal-Bibliothek 2337).
- Barthes, Roland: „Die strukturalistische Tätigkeit.“ In: *Kursbuch* 5/1966, S. 190ff.
- : *S/Z*. Frankfurt a.M. 1976.
- Chvatik, Kvetoslav: *Strukturalismus und Avantgarde*. München 1970 (Reihe Hanser 48).
- Croce, Benedetto: „Der Totalitätscharakter des künstlerischen Ausdrucks.“ In: ders. *Gesammelte philosophische Schriften II*. Reihe, 2.Bd. Tübingen 1929.
- : *Die Dichtung*. Tübingen 1970 (Konzepte 1).
- Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a.M. 1973.
- : *Einführung in die Semiotik*. München 1972 (UTB 105).
- Franke, Ursula: *Kunst als Erkenntnis*. Wiesbaden 1972 (Studia Leibnitiana Suppl. 9).
- Gabriel, Gottfried: *Fiktion und Wahrheit*. Stuttgart 1975 (problemata 51).
- Goldmann, Lucien: „Der genetische Strukturalismus in der Literatursoziologie.“ In: *alternative* 71/1970, S. 50ff.
- Günther, Hans: *Struktur als Prozeß*. München 1973.
- Hardt, Manfred: *Poetik und Semiotik*. Tübingen 1976 (Konzepte 20).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Ästhetik*. Berlin 1955.
- Humboldt, Wilhelm v.: *Studienausgabe Band I*. Frankfurt a.M. 1970.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*. München 1976 (UTB 636).
- Kaiser, Gerhard: „Nachruf auf die Interpretation?“ In: *Poetica* 4/1971, S. 267ff.
- Kosík, Karel: *Die Dialektik des Konkreten*. Frankfurt a.M. 1967.
- Kultusministerium des Landes Baden-Württemberg (Hrsg.): *Lehrpläne für die Gymnasien Baden-Württembergs*. Villingen 1957.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972 (UTB 103).
- Lukács, Georg: *Ästhetik*. Neuwied 1972 (Sammlung Luchterhand 63, 64, 70).
- : „Hegels Ästhetik.“ In: *Hegel* 1955.
- : *Schriften zur Literatursoziologie*. Neuwied ⁵1972 (Soziologische Texte 9).
- Metscher, Thomas W.H.: „Hegel und die philosophische Grundlegung der Kunstsoziologie.“ In: Glaser, H.A. et al.: *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften*. Stuttgart 1971.
- Morris, Charles W.: *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Zeichentheorie*. München ²1975 (Reihe Hanser 106).
- Mukařovský, Jan: *Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt 1970 (edition suhrkamp 428).
- : *Kapitel aus der Poetik*. Frankfurt a.M. 1967 (edition suhrkamp 230).
- : *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*. Frankfurt a.M. 1977 (Ullstein Buch 3311).

Priester, Karin: „Zu Della Volpes Ästhetik.“ In: *alternative* 88/1973, S. 2ff.

Rücker, Silvie: „Totalität als ethisches und ästhetisches Problem.“ In: *Text und Kritik* 39/40/1973, S. 52ff.

Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (Reclams Universalbibliothek 8994/95).

Schmidt, Siegfried J.: *Ästhetizität*. München 1971 (Grundfragen der Literaturwissenschaft 2).

–: *Elemente einer Textpoetik*. München 1974 (Grundfragen der Literaturwissenschaft 10).

Schweizer, Hans Rudolf: *Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*. Basel 1973.

Spinner, Kaspar H. (Hrsg.): *Zeichen, Text, Sinn*. Göttingen 1977 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 1436).

Ulshöfer, Robert: *Methodik des Deutschunterrichts, Mittelstufe I*. Stuttgart ⁸1970.

Wilden, Anthony: „Analog and Digital Communication.“ In: *Semiotica* VI/1972, S. 50ff.